

Vertentes & Interfaces I: Estudos Literários e Comparados

MEMÓRIA – A DEISCÊNCIA DA PERCEPÇÃO

*Luiz Roberto Peel Furtado de Oliveira**

RESUMO: A memória é apresentada como deiscência da percepção, sendo o conceito de deiscência arquitetado em sua dimensão fenomenológica, ou seja, como abertura ou encontro criativo que possibilita a existência do duplo. E é essa memória, concebida inseparável do modo de existência de cada formação textual, que, dependendo de cada dimensão discursiva que a tenha gerado, apresentará repertórios, ou conjuntos harmônicos de interpretantes, diferentes. Apresentamos, dessa forma, três regimes para a memória, que podem ser chamados, também, de modos de “mais-significar”, já que a memória é uma forma de significar a mais, ou de reiteração significativa. A memória é, assim, a historicidade da vida, que capta as formações discursivas como excesso do que se queria fazer, dizer e pensar, excesso que abre aos outros a possibilidade de retomada e de criação. O corpus para análise foi composto por textos de Hilda Hilst, principalmente os encontrados em *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*.

PALAVRAS-CHAVE: Memória; Semiótica; Filosofia da Linguagem; Poesia.

Para falarmos de memória, neste sucinto texto, gostaríamos de arrazoar inicialmente sobre o conceito de verdade, compreendido aqui como relação, ou como diria Nietzsche em *Acerca da verdade e da mentira*, “uma somatória de relações humanas”¹; ou como

* Doutor e mestre em letras clássicas. Professor de latim, gramática histórica e filologia românica e do Programa de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da Universidade Federal do Tocantins.

¹ “Que é então a verdade? Um exército móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram poética e retoricamente intensificadas, transpostas e adornadas e que depois de um longo uso parecem a um povo fixas, canônicas e vinculativas: as verdades são ilusões que foram esquecidas enquanto tais, metáforas que foram gastas e que ficaram esvaziadas do seu sentido, moedas

diriam os semioticistas franceses, uma interação entre sujeitos; ou, ainda, como diriam os gregos, *ἀλήθεια*, ou desocultação do julgado (o já-ser-subtraído-à-ocultação de gger²). Ou, para finalizarmos nossas sequências alternativas, a verdade como “luz” (LUIJPEN, 1973, pp. 135 e 136):

A desocultação das coisas pressupõe que já se tenha rompido e ultrapassado a “coisa”-em-seu-ser, e que o homem seja certa “luz” para si mesmo. Trata-se de uma “luz natural”, a saber, uma luz que constitui a essência do homem. É a “luz” da subjetividade. A luz da subjetividade, entretanto, é uma “luz” existente e, por isso, com a desocultação do homem para si mesmo está dada a desocultação das coisas: o sujeito existente é o deixar-se (*Seinlassen*) do significado das coisas. Para significar essa luz, que é o homem para si mesmo e para os outros que não ele, usaram os filósofos gregos o termo *lógos*. O *lógos* subtrai o Sendo à ocultação.

Ao *lógos* cabe, destarte, a desocultação, o não-esquecimento - a *ἀλήθεια*. O *lógos*, podemos ainda dizer, é o interpretante de Peirce e a conjunção de regimes discursivos de Fontanille, com todas as suas consequências e desenrolares. E a *ἀλήθεια* é, também, *πράγμα* (coisa), significando a ‘coisa mesma’ (Idem, p. 135).

Destes “enleios”, cheguemos à memória: que é aqui apresentada como deiscência da percepção, sendo o conceito de deiscência arquitetado em sua dimensão fenomenológica, ou seja, como abertura ou encontro criativo que possibilita a existência do duplo. E é essa memória, concebida inseparável do modo de existência de cada formação textual, que, dependendo de cada dimensão discursiva que a tenha gerado e/ou gerido, apresentará repertórios, ou conjuntos harmônicos de interpretantes, diferentes (repertório homonímico - o repertório criado e contemplado pela literatura ou pelos textos com escopo primordialmente expressivos, por exemplo; repertório paronímico – fundado no

que perderam o seu cunho e que agora são consideradas, não já como moedas, mas como metal”. Nietzsche, *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*, tr. Helga H. Quadrado, Relógio d’água, p. 221.

² HEIDEGGER, M. *Von Wesen der Wahrheit*. Frankfurt: s.ed., 1954.

dêitico, o repertório dos textos jornalísticos ou daqueles basicamente informativos, por exemplo; e repertório sinonímico – fundado no símbolo, o repertório dos textos científicos ou daqueles com escopo fundamentalmente genérico ou silogístico, por exemplo).

A memória, compreendida como deiscência da percepção, sempre se alojará num **lócus** preciso, no qual já se encontram outros conceitos que apresentam congruência com o novo conceito vinculado ao repertório; sendo que essa congruência pode ser homonímica, quando o conceito não se referir a um conteúdo ou significado preciso – sendo aberto a interpretações e exegeses particulares; paronímica, quando o conceito apreendido ajuda a delimitar o sentido de um ser ou uma coisa precisa; ou, ainda, sinonímico, quando o conceito abrangido se refere a um gênero, e não a um indivíduo.

Esses regimes correspondem às dimensões da sintaxe do discurso de Jacques Fontanille: paixão, ação e cognição (FONTANILLE, 2011, p. 189). Ao regime da paixão corresponde o repertório homonímico; ao regime da ação, o repertório paronímico; e ao regime da cognição, o repertório sinonímico.

Apresentamos, dessa forma, três regimes para a memória, que podem ser chamados, também, de modos de “mais-significar”, já que a memória é uma forma de significar a mais, ou de reiteração significativa. A memória é, destarte, ideada em seu modo, ou forma, nobre: aquele concebido pelo *Espírito Selvagem* e pelo *Ser Bruto* (conceitos da obra de Merleau-Ponty); é, assim, a historicidade da vida, que capta as formações discursivas como excesso do que se queria fazer, dizer e pensar, excesso que abre aos outros a possibilidade de retomada e de criação. A memória se faz do excesso, do vir a ser de algo a mais; a memória é então luz, é *lógos*, é busca do não-esquecimento (*ἀλήθεια*). Queremos fugir do esquecimento, quando convém (é claro!), e buscamos o excesso como forma de aumentarmos as nossas lembranças e não esquecermos.

Busquemos, neste momento, algumas figuras da memória de Hilda Hilst:

I

A ideia, Túlio, foi se fazendo
Em mim. Era alta a lua, e aberta

A porta escura da minha casa vazia.
Te pensei. E na minha alma fez-se
Um gosto licoroso, mordedura

Mais doce do que a própria ventura
De existir
E te pensando foi subindo a lua
E vivendo meu instante fui te vendo
Da minha vida cada vez mais perto.

A ideia, Túlio, redonda, esboçada
Em azul, em ocre e sépia
Era a tua vida em mim, circunvolvida.

II

E circulando lenta, a ideia, Túlio,
Foi se fazendo matéria no meu sangue.
A obsessão do tempo, o sedimento
Palpável, teu rosto sobre a ideia

Foi nascendo

E te sonhei na imensidão da noite
Como os irmãos no sonho se imaginam:
Jungidos, permanentes, necessários
E amantes, se assim se faz preciso.

Tocar em ti. Recriar castidade
Não me sabendo casta, ser voragem
Ser tua, e conhecendo

Ser extensão do mar na tua viagem.

III

Ser nova e derradeira, recompondo
Madrugada e manhã no teu instante.
Ser tão extrema, Túlio, tão primeira

Mais te valendo percorrer meu corpo
Do que a matriz da terra. Tu me dirias:
Louca, pastora do meu tempo, te demoraste
Eterna.

A ideia, Túlio, vai se fazendo rubra
À medida que vou te refazendo.

IV

E quanto mais te penso, de si mesma
Se encanta a minha ideia. Vertiginosa
E tensa como a flecha, contente de ser viva

Te procura
Sagitário-algoz, homem-amor, teu nome
Que é preciso esconder do meu poema.
Te chamará, quem sabe, Rufus, Antônio
Se outros olhos se abrirem sobre o verso.
A justiça dos homens, essa trama imprecisa
Me puniria a mim, me chamaria ilícita
Se o verso se mostrasse com teu nome.

A ideia, Túlio, essa ilha escondida
É límpida, encantada, se faz prata
Vive através de ti. Porisso brilha.

V

E se parece a Meí, pequena estrela
Viva na constelação de Sagitário.
Vive dentro de ti, dupla grandeza
O existir de agora, o céu em mim

No meu viver de sempre, solitário.

E de viver a ideia, de mim mesma
Do rosto, dos cabelos, do meu corpo
Dos amigos também, ando esquecida.
Rodeiam-me sem rosto, me perguntam:
E a ideia? E se vão apreensivos
Pois dupla vida é o que vive o poeta:
Entendimento e amor, duplo perigo.

A ideia, Túlio,
(resguarda-te do susto, não te aflijas)
É na verdade tudo o que me resta.

VI

Soergo meu passado e meu futuro
E digo à boca do Tempo que os devore.
E degustando o êxito do Agora
A cada instante me vejo renascendo

E no teu rosto, Túlio, faz-se um Tempo

Imperecível, justo
Igual à hora primeira, nova, hora-menina
Quando se morde o fruto. Faz-se o Presente.
Translúcida me vejo na tua vida
Sem olhar para trás nem para frente:
Indescritível, recortada, fixa.

HILDA HILST, *Júbilo, memória, noviciado da paixão*

Nesses poemas simples e densos que compõem o *Moderato Cantabile* do *Júbilo*, a poeta apresenta a ideia como gozo, ação e cognição – como indicaremos na sequência deste texto; e essa é, também, a nossa tese, já que a existência dos três regimes discursivos (paixão, ação e cognição, da semiótica de Fontanille) possibilitará, igualmente, três dimensões discursivas para a memória, que, como “vida circunvolvida [tripla]”, ou seja, como paixão, ação ou tempo, a partir da intuição se constituirá memória afetiva, memória habitual ou memória cognitiva (ou semântica).

A obra de Hilda Hilst surge vigorosamente, no contexto da literatura brasileira, em toda a sua gama de possibilidades, já que permite a existência (*leben*) do ser pela visão, audição e sexualidade e a sua coexistência (*erleben*) pela linguagem, uma vez que se apresenta erótica, lírica e ficcional.

Intuição e gozo, libido e alteridade, diferença e erotismo, são várias as dicotomias que serviriam de mote para este trabalho; no entanto, partiremos da noção de intuição, para depois desvendarmos o gozo como sua metamorfose dialética.

A intuição é o primeiro momento da intencionalidade humana; com ela, os indivíduos deixam de ser somente instintivos e passam a ser intencionais. E a sua primeira forma é a motora, pois o corpo é o lugar da apropriação do espaço, dos objetos ou dos instrumentos, é o *locus* organológico motor e perceptivo. A apreensão de uma significação se faz pelo corpo, que se constitui, ainda, em um sistema de potências motoras ou de potências perceptivas (a análise do hábito motor enquanto extensão da existência se prolonga em uma análise do hábito perceptivo enquanto aquisição de um

mundo). O corpo é a lei eficaz de suas variações, ou o conjunto de regras que o tornam eficaz.

Os primeiros versos do segundo texto transcrito, ao apresentarem a constituição da “ideia”, traduzem-na em “corpo”: “E circulando lenta, a ideia, Túlio / Foi se fazendo matéria no meu sangue. / A obsessão do tempo, o sedimento / Palpável, teu rosto sobre a ideia”. A “ideia” é intuição, é duração, é tempo, é “corpo”; e “Foi nascendo” (segunda estrofe) – o primeiro momento, o intuitivo. Voltando ao primeiro texto, nos últimos versos, percebemos que a “ideia” era a empatia circunvolvida, “a tua vida em mim” – o afeto.

Destarte, o homem se constitui pela vivência do corpo, a motricidade – “tocar em ti” (décimo verso do segundo texto), e pelo afeto, de modo pré-lógico; depois, de maneira lógica, institui-se pela percepção – “palpável, teu rosto sobre a ideia” (quarto verso do segundo texto), e volição, e finalmente pela cognição – “e quanto mais te penso” (primeiro verso do quarto texto), isto é, a intuição motora elementar se desenvolve em intuição afetual, para depois de metamorfosear nas demais intuições: perceptual, sensorial e, finalmente, a intelectual, que completa o ciclo da volição.

O hábito inicial é o de regular: societal e exterior, que já apresenta os conteúdos de generalização responsáveis pela compreensão e instalação da capacidade simbólica; o seguinte, o de constituir: igualmente societal, mas externo; o posterior, o de instituir: minimamente societal e basicamente interno.

A intuição inicial, pois, criando o hábito motor e, depois, o perceptivo, é a indivisível mobilidade; é a continuidade indivisível da mudança; é, enfim, duração. Para Bergson, a intuição objetiva a diferença, a heterogeneidade pura; e, já que é movente, contrai-se, tensiona-se e intensifica-se cada vez mais (2006, 35). Sendo a coalescência de toda a duração, inventa as heterotopias, inclusive a da arte, mas também a do sonho, a da loucura etc.

Apropriemo-nos de algumas outras palavras do filósofo francês:

Não há dúvida de que o tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida interior. O que é essa continuidade? A de um escoamento ou de uma passagem, mas de um escoamento e de uma passagem que se bastam a si mesmos, uma vez que o escoamento não implica uma coisa que se escoar e a passagem não pressupõe estados pelos quais se passa: a coisa e o estado não são mais que instantâneos da transição artificialmente captados; e essa transição, a única que é naturalmente experimentada, é a própria duração. (BERGSON, 2006 a, 52)

Ora, não se pode falar de duração, de realidade que dura, sem introduzir nela uma consciência, e, conseqüentemente, uma memória. A duração é propriamente memória, mas não pessoal, exterior àquilo que retém; “é uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois, impedindo-os de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente” (BERGSON, 2006 a, 51).

Sem essa percepção imediata da duração, não teríamos nenhuma idéia do tempo. Para continuarmos, é preciso passar desse tempo interior para o tempo das coisas, o tempo espacializado: a cada momento de vida interior corresponde um momento de corpo e de toda matéria circundante, simultânea à do corpo; estendemos, então, a duração interior ao conjunto do mundo material que nos rodeia, e, depois, indefinidamente, ao resto do mundo, estabelecendo ritmos de percepção e de consciência.

E, quando duas consciências têm o mesmo ritmo, elas se juntam numa experiência comum, desenrolando-se numa duração única. Esta experiência comum é que estabelece, posteriormente, a coincidência de estases temporais: há uma paralisação conjunta do tempo exterior, em função de empatia rítmica dos tempos interiores, e as vivências, até então exteriores, passam a comungar a qualidade pura do tempo interior, existindo simultaneamente.

Detalhemos um pouco mais a diferença dos tempos: passamos do desenrolar o fio da vida (o tempo interior, real) para o desenrolado (o tempo exterior, mensurável, espacializado) por meio do registro do efeito do movimento, seu símbolo, pois toda linha

é divisível e mensurável. Quando dividimos e medimos uma linha, podemos dizer que dividimos e medimos a duração do movimento que a traça, sendo verdade, então, que o tempo se mede por intermédio do movimento, que tem, por sua vez, um duplo aspecto: sensação muscular (a corrente de nossa vida consciente) e percepção visual (uma trajetória que cria para si um espaço). Em suma, o movimento se divide e se mede porque é espaço.

Dessa forma, o que é quantidade no tempo exterior, já que é movimento percebido no espaço, transforma-se novamente em qualidade pura, característica essencial do tempo interior. Expliquemos: passamos da existência, enquanto qualidade temporal pura, para a vivência, presenciada e quantificada em movimentos no espaço, para depois retornarmos, nos momentos intuitivos, para a qualidade pura – o que acontece nos momentos de criação e de recepção dos textos líricos.

E o espaço subtendendo uma duração é que pode representar o tempo, que nos aparecerá como o desenrolar de um fio, como o trajeto do corpo móvel encarregado de contá-lo, o que a mitologia grega chamada de Lâquesis, uma das três parcas que cuidavam do destino dos homens.

Temos, portanto, dois tempos e, para Bergson, dois *eus*, um profundo (na duração de nossa vida interior) e outro superficial (sua projeção no espaço): “Haveria, pois, dois *eus* diferentes, sendo um como que a projeção do outro, a sua representação espacial, por assim dizer social” (Bergson, 1988, 159). O autor esclarece, ainda, o processo pelo qual o eu profundo se superficializa:

Pouco a pouco, estes estados (profundos) transformam-se em objetos ou em coisas; não se separam apenas um do outro, mas também de nós. Então só os percebemos no meio homogêneo em que condensamos a sua imagem e através da palavra, que lhes empresta a sua banal coloração. Assim se forma um segundo eu que esconde o primeiro, num eu cuja existência tem momentos distintos, cujos estados se separam um dos outros e se exprimem sem dificuldade, por meio de palavras. (BERGSON: 1988, 96)

Pelo esforço da inteligência, para sobrevivermos, representamo-nos existindo (**leben**) mais no tempo superficial, espacializado, do que no tempo real que dura; e, por isso, torna-se complicada a existência realmente livre do eu profundo. Somente na arte, no sonho, talvez na loucura, é que alcançamos o eu profundo. Voltemos, então, novamente a Hilda:

Porque te amo
Deverias ao menos te deter
Um instante

Como as pessoas fazem
Quando vêm a petúnia
Ou a chuva de granizo.

Porque te amo
Deveria a teus olhos parecer
Uma outra Ariana

Não essa que te louva

A cada verso
Mas outra

Reverso de sua própria placidez
Escudo e crueldade a cada gesto.

Porque te amo, Dionísio,
É que me faço assim tão simultânea

Madura, adolescente

E por isso talvez
Te aborreças de mim.

Hilda Hilst, no quarto texto de *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, também do *Júbilo*, diz, com suas expressões líricas, algo significativo sobre a intuição amorosa como duração: já que, em suas metáforas, o momento do amor busca o instante na pura qualidade, por meio da simultaneidade de fluxos.

Bergson afirma que “cada momento atual do universo não seria pra nós a ponta do fio, se não tivéssemos à nossa disposição o conceito de simultaneidade” (2006 a, 61),

simultaneidade de instantes e simultaneidade de fluxos. A poeta pede o instante e se justifica simultânea, ou seja, é simultânea e solicita o instante. Só com a simultaneidade de fluxos é que teremos a simultaneidade de instantes.

Dois fluxos exteriores são, então, simultâneos quando estão compreendidos na mesma duração de um outro terceiro, o de quem os percebe. Tudo ocorrendo na duração pura, a qualitativa do tempo interior, que não tem instantes. Para passarmos à simultaneidades de instantes, carece transformamos o tempo em espaço, pois uma linha termina em pontos, sendo as extremidades da linha extremidades de duração, os instantes, que não existem realmente, mas virtualmente.

A instantaneidade implica, segundo Bergson, duas coisas: uma continuidade de tempo real (duração), e um tempo espacializado (uma linha descrita por um movimento, uma linha simbólica do tempo), seria o ricochetear do tempo espacializado no tempo real.

E é essa percepção do tempo no espaço que faz surgir a subjetividade, ou seja, a intencionalidade humana, que é o tempo ou o corpo movente no espaço, ou em outras palavras, a intuição. E é a troca entre essas intencionalidades que faz nascer a intersubjetividade. Vejamos um excerto de Merleau-Ponty, para compreendermos um pouco mais a intersubjetividade (2003, 484-5):

Em seu retiro reflexivo, o filósofo não pode deixar de arrastar os outros, porque, na obscuridade do mundo, ele aprendeu para sempre a tratá-los como consortes, e porque toda a sua ciência está construída sobre esse dado de opinião. A subjetividade transcendental é uma subjetividade revelada, saber para si mesma e para outrem, e a esse título ela é uma intersubjetividade.

Intuição é, então, afeto, ação, cognição e interação; consequentemente, duração; e medir durações é medir tempo ou enumerar simultaneidades, que são simplesmente visões mentais, ou estases virtuais para a dur ação consciente e para o movimento real. Ora, estases implicam êxtases, saídas de si para a contemplação da alteridade ou da diferença alheia, objetivando adaptações. E a primeira estase, aquela que nos constitui como sujeitos é a libido, o poder geral que o sujeito psicofísico tem de aderir a diferentes

ambientes, de fixar-se por diferentes experiências, de adquirir estruturas de conduta – a sexualidade que faz com que um homem tenha uma história (Merleau-Ponty, 2003 a).

Resumamos: intuição é libido, a intuição gera a estase, que gera o êxtase, que gera o prazer, que gera o gozo; ou seja, a libido gera o gozo.

Como chegamos ao gozo, convém declará-lo. O gozo é cultural, diferentemente do prazer, que traduz uma satisfação natural. Sendo cultural é evidentemente sógnico, resultando da fixação mnemônica de experiências prazerosas. E, sendo os signos tentativas cômico-trágicas de derrotar a morte, o gozo se revela igualmente cômico-trágico, tentativa de materialização, de objetivação, do espaço e do tempo das ações intuitivas.

O gozo apresenta uma base mnemônica, mas, como acontece com a arte, é experiência de semiose *rhemática*³, refere-se a quali-signos que não indicam nem referência nem generalidade – não são ícones nem símbolos. E é precisamente essa característica que o torna sublime e capaz do êxtase catártico, pois a ação sógnica se realiza por meio da conjunção das considerações emocionais, sensoriais e categoriais, ou, como quer Rancière⁴, por meio da partilha do sensível.

Essa conjunção pode possibilitar recriações tanto emocionais, quanto sensoriais e ainda categoriais; pode metamorfosear intuitivamente índices ou símbolos em ícones, operando o êxtase catártico ou a catarse extática. Pode possibilitar a função estética por excelência, agregadora de sensibilidades, que funda a ação artística.

Assim, a arte se torna, não utópica (em grego, *ou+* *topia* é o “não-lugar”), mas heterotópica - lugar diferente, não só da mesmice dos falares cotidianos, mas também dos efêmeros ditos racionais; lugar do semidizer-se, ou do paradizer-se, ao qual o indivíduo pode entregar-se para encontrar o gozo inefável.

³ **Rhema** é objeto semiótico, que, sem referente, aponta somente para si, tendo como significado a sua própria expressão, ou seja, não apontando para nenhum substrato, nem indicial nem lógico, distancia-se da representatividade.

⁴ Em *A partilha do sensível*, Rancière discute as práticas estéticas como formas de visibilidade das práticas de arte.

Busquemos a compreensão da heterotopia artística, ou seja, o lugar dos *rhemas* como semiditos extáticos, possibilitadores de catarse. Nas suas variadas formas, apontadas pelas diversas tentativas de fixação de gêneros, a expressão artística cria realmente heterotopias. Talvez, os apontamentos de Käte Hamburger, desenvolvidos a partir de uma disputa entre Platão e Aristóteles, ajudem-nos a discutir um pouco mais essas heterotopias. Existe, para Hamburger, o lirismo e a ficção ou mimese como fazeres estéticos; aos dois é preciso acrescentar, considerando a disputa dos pensadores gregos, o retórico, presente em ensaios, na obra oratória e na chamada propriamente de Estética pelos fazeres filosóficos.

No lírico temos a heterotopia íntima do sujeito: o lugar diferente ocupado pelo puro *rHEMA* – o musical, o não-representativo. No ficcional ou mimético (narrativo ou dramático), o caminho mais simples para o aprendizado, um dos instrumentos de compreensão do sujeito, a forma das crianças internalizarem o conhecimento externo, de reconstruírem internamente aquilo que observarem externamente – a figuração; pois através da imitação, a criança internaliza regras de conduta, valores, modos de agir e pensar de seu grupo social, que passam a orientar o seu próprio comportamento e desenvolvimento cognitivo. No retórico, a possibilidade da heterotopia crítica, o lugar estético da argumentação.

Temos, destarte, três tempos e três lugares para o êxtase catártico ou para a catarse extática: o lírico, o ficcional e o retórico. Momentos e lócus que podem, evidentemente, ser estabelecidos também de modo híbrido.

Tempos e lugares estéticos, mediações que tornam possível a atividade psicológica voluntariosa e intencional, já que a criança, com a aquisição da semiótica estética, cria um campo temporal, tanto emocional/musical, quanto sensorial/visual, e ainda categorial/verbal.

O uso dos signos auxiliares, rompendo a fusão entre o campo sensorial e o sistema motor puramente instintivos, possibilita novos tipos dinâmicos de

comportamento, que, se estéticos, resultarão em visões de mundo tópicas e heterotópicas, respectivamente construtoras e desconstrutoras de realidades culturais.

E o ver-se, o dizer-se e o julgar-se, transformando-se em semiver-se, semidizer-se e semijulgar-se, resultarão na expressão estética; e o enlace entre a subjetividade e a experiência de si mesmo possibilitará a estrutura básica da reflexão⁵, em que tanto sujeito quanto objeto serão variáveis dos regimes de visibilidade e dependentes de suas condições, conforme ensinou Foucault⁶.

Merleau-Ponty, recusando a intencionalidade noética (Descartes), como aquela que identificaria objetivamente o homem e colocando em seu lugar o corpo, o tempo e a duração, estabelece a libido, como já dissemos como anterior até aos regimes de visibilidades.

Assim também é a lírica de Hilda Hilst, não-tética. Na qual, a poeta busca a estase absoluta ou o mergulho na eternidade qualitativa do tempo aorístico; enquanto que na prosa procura a simultaneidade de fluxos, a pura duração como sucessão de mudanças qualitativas. Sua busca é, em suma, em toda a sua obra, a da eternidade viva, movente, a coalescência de toda a duração, já que nunca chega a trabalhar com a duratividade passada, própria da narrativa tradicional.

Com a simultaneidade de fluxos da narrativa ou com a intuição da pura qualidade temporal da lírica, Hilda Hilst trabalha as suas inquietações, ansiedades e angústias, as suas agonias éticas, operando num nível semiótico estético – presente de um lado e aorístico de outro, fugindo da mania, indicativa e imperativa.

As manias, em suas traduções semióticas constantes e obsessivas, operam no nível da necessidade, nível indicativo e imperativo, e apenas perderão um pouco da sua

⁵ *Reflectere* significa 'virar' ou 'dar a volta', 'voltar para trás', 'jogar ou lançar para trás', daí a possibilidade do êxtase, se o sujeito permitir a catarse da subjetividade refletida na objetividade signica.

⁶ Foucault, em *Vigiar e Punir, A História da Loucura e As palavras e as coisas*, discute os regimes de visibilidade, a sua relação com as manias e as suas várias possibilidades nas ciências humanas.

força por meio de catarses e êxtases estético-heterotópicos, restabelecedores de modos de ver, dizer e julgar potenciais ou optativos⁷.

Se lembrarmos das construções sintáticas do grego clássico, do modo verbal optativo, ou do modo frasal potencial, ausente dos processos linguísticos e analíticos hodiernos, podemos, cotejando com a dominância de seus indicativos e imperativos, pensar na necessidade da ressurreição da possibilidade linguístico-ético-estética do semidizer-se, da possibilidade da heterotopia artística.

O modo optativo indica, ainda, a incerteza, que é uma das maneiras de o homem se tornar ativo, apesar dos desequilíbrios e necessidades psicológicas. Talvez, a vivência das incertezas seja o único modo de desenvolver a capacidade crítica e a personalidade criativa, atingindo, no fazer artístico, a subjetivação lírica, na qual importa menos o produto final do que o processo de conjunção, ou a partilha do sensível.

O contrário, a atribuição de dogmas no lugar de viver as categorias da incerteza, reflete a persistência da crença em absolutos, com o seu consequente anseio pela verdade do dito.

Na arte, a verdade é a expressão que ela transmite, nada mais. Ela não diz, não significa outras verdades, como queria Aristóteles, não objetiva mitos, como também pedia o filósofo grego. Deve objetivar apenas intuições, operando durações e desejando o gozo.

A lírica de Hilda Hilst é decerto o exercício próprio da simultaneidade intuitiva e gozosa. A lírica, como também já ensinou Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, “carreia a expressão de mais de um tempo: o tempo presente que a ideologia filtra e reduz; o tempo sem tempo da forma feita de imagem [aoristo]; o temo cíclico do som”,

⁷O modo optativo indica possibilidades do dizer-se, consequentemente também do ver-se e do julgar-se, caracterizando ou instigando mais o gozo, já que possibilita o semidizer-se, aquela realidade nem indicativa nem imperativa, mas **optativa, potencial**, única possibilidade de verve substancialmente criadora. Como exemplo, vejamos a forma grega **eie**, terceira pessoa do singular do optativo do verbo ser, cuja tradução seria **pudesse ser**, forma que nem indica nem impera, apenas sugere objetivando sedução, algo próximo do **il faut bien** do francês, visibilidade deslocada, heterotópica, realizável na imaginação. Convém salientar que uma postura lógica generalizante, fortemente indicativa e imperativa, tem levado o homem e a mulher a uma situação de caos, de destruição do seu **oikos** básico.

que é um outro tempo que caracteriza o lirismo enquanto duração, uma vez que é igualmente música, como Dante já havia afirmado: “[...] nihil aliud est quam fictio rhetorica musicaque posita” (“a poesia nada mais é do que invenção disposta em figuras e em música”). A lírica é invenção, logo duração, logo intuição pura. Poderíamos, para cotejar com os textos líricos transcritos acima, pensarmos no conto “O Oco”, em que a poeta concorda com Bergson:

O tempo não terá qualquer coisa a ver comigo, acho que com ninguém o tempo tem coisa alguma a ver, diz-se que o tempo passa e que por isso as coisas se corrompem mas não é não, não é não, se as coisas se corrompem é porque há nas coisas um pré-existir já corrompido. Então quando eu dizia, disse não foi? que a matéria do tempo se esgota, não estava dizendo a verdade. Talvez não meditasse o suficiente. Devo meditar agora. A matéria do tempo sempre esteve aí onde está, não se esgota, não cresce nem decresce, apenas está presente. E eu? Vamos pensar outra vez: o tempo é como se fosse uma pedra incorruptível. A pedra sempre esteve ali. Eu vou andando e passando frente à pedra, estou na primeira reentrância, estou na segunda, na terceira, de repente estou passando pela última reentrância da pedra, agora sim atravessei a pedra em toda a sua extensão, deixo de existir mas a pedra continua lá, onde sempre esteve. E apesar, apesar da existência incorruptível dessa pedra, sinto que alguma coisa flui, e a fluidez dessa coisa me assusta, sou cada vez mais O PASSADO, sou cada vez menos O PRESENTE, e o meu futuro está cada vez mais perto de um passado. (HILST, 2002, s.p.)

Temos, nas narrativas hilstianas, fluxos que se coincidem em simultaneidades, que fogem, quando podem, das descrições de grandes espaços e das narrações de grandes ações; fogem do passado, cada vez mais “presente” na duratividade histórica humana, mas confessam a sua inevitabilidade.

Na lírica, Hilda deseja a eternidade subjetiva do aoristo, o presente instantâneo e, por isso, eterno; na ficção, confessa a eternidade objetiva: no drama, o presente; na narrativa, o passado. Todos tempos da memória, todos tempos da *ἀλήθεια*.

Logo, podemos inferir que memória é fluxo, fluxo relacional, fluxo de desocultação, fluxo da subjetividade, ou melhor, da intersubjetividade fenomenológica e

semiótica. Memória é, também, fluxo de intencionalidades, fluxo de implicações (implicação, na fenomenologia, é a compreensão mais adequada da palavra intenção).

MEMORY – THE DEHISCENCE OF PERCEPTION

ABSTRACT: Memory is represented here as the dehiscence of perception, and the concept of dehiscence based on its phenomenological dimension, that is, as opening or creative encounter that makes the existence of the double possible. That is the memory that, conceived apart from the existence of each textual formation, that, depending on each discursive dimension that has generated it, will present repertoires, or harmonic sets of interpreters, different ones. We present, this way, three regimes for the memory that may be also called ways of “mais-significar”, as the memory is one more way to mean, or a meaningful reiteration. The memory is, this way, projected in its noble way, or form: the one that is conceived by the *Wild Spirit* or by the *Brute Being* (concepts found in Merleau-Ponty’s work); is, this way, history of life, that gets the discursive formations as an excess of what one wanted to do, say or think, this excess opens the possibility of retaking and creating to others. The corpus to the analysis was made of Hilda Hilst’s texts, mainly the ones found in *Júbilo*, *Memória*, *Noviciado da Paixão*.

KEYWORDS: Memory; Semiotics; Language Philosophy; Poetry.

Referências

- BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.
- HEIDEGGER, M. *Von Wesen der Wahrheit*. Frankfurt: s.ed., 1954.
- HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002.
- LUIJPEN, W. *Introdução à fenomenologia existencial*. São Paulo: EPU, 1973.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NIETZSCHE, F. *Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral*. Lisboa: Relógio d'Água, s.d.

Recebido em 30/07/2013.
Aprovado em 27/10/2013.